

La Dream House ou l'idée de la musique universelle **The Dream House or the Idea of Universal Music**

Sophie Stévance

Volume 17, numéro 3, 2007

Musique *in situ*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/017595ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/017595ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stévance, S. (2007). La *Dream House* ou l'idée de la musique universelle. *Circuit*, 17(3), 87–92. <https://doi.org/10.7202/017595ar>

Résumé de l'article

En 1966, le compositeur américain La Monte Young et la plasticienne Marian Zazeela développaient l'idée de la Dream House, une installation construite pour durer à partir d'un assemblage de sons électroniques et de lumières colorées. Depuis 1993, et à la suite de multiples créations mondiales plus ou moins prolongées, une Dream House permanente est installée à la MELA Foundation. Après une présentation du dispositif, cet article propose de réfléchir sur l'attitude compositionnelle de Young et Zazeela à partir du mécanisme mental par lequel nous percevons les sons. Plus qu'une conception synesthésique, l'idée générale de ce projet d'envergure semble avant tout reposer sur la question du son continu, elle-même entraînant des phénomènes autrement plus complexes, comme l'exploration de nouveaux « états de conscience » et la quête d'une musique universelle. Il s'agit alors d'aborder les modalités de diffusion de la Dream House d'un point de vue systémique (du grec *systema* : « ensemble organisé »), relatif à une approche holistique et interactive entre les constituants sonore et visuel, pour comprendre l'apparition de réactions psychoacoustiques sur le sujet immergé dans un tel environnement.

La *Dream House* ou l'idée de la musique universelle

Sophie Stévance

Aspects du dispositif

Au début des années 1960, le compositeur La Monte Young et la plasticienne Marian Zazeela développent l'idée d'une installation sonore et visuelle portant le nom de *Dream House*. L'un exploitera les fréquences du son fondées sur les nombres premiers, l'autre travaillera sur la lumière à partir de couleurs primaires. Sur le site Internet de la MELA Foundation, sise au 275 Church Street, à New York, Young décrit l'idée originelle de la *Dream House* :

The name MELA references the Sanskrit word *mela*, which has the meanings of consonance, harmonizing, combining, gathering together, and is etymologically related to *milana*, the verb: *to tune*. In addition, MELA forms the acronym for Music Eternal Light Art. (<<http://www.melafoundation.org/ipgdescr.htm>>).

Partant, il s'agit de réaliser un cadre propice pour que la musique qui y sera jouée le soit de façon continue afin de devenir « un véritable organisme vivant pourvu d'une vie et d'une tradition qui lui [soient] propres » (Young, 1999, p. 64). L'ensemble des composantes artistiques de la *Dream House* est diffusé par des haut-parleurs et des projecteurs. La musique repose sur un principe de réduction mathématique (intonation juste, nombres rationnels, études de dérive d'ondes sinusoïdales), tandis que la partie visuelle correspond à des graphismes ou des sélections de couleurs fondamentales (principalement magenta) selon les fréquences pures. Le son, qu'il soit produit par le *Well-Tuned Piano* ou sur la base du *drone*, se mêle à l'environnement à l'acoustique méticuleusement étudiée, et à ses composantes plastiques réalisées par Zazeela (*The Well-Tuned Piano in the Magenta Lights*, ou *Abstract 1*, extrait de *Quadrilateral Phase Angle Traversals* fondé sur la série des *Word Portraits* dans laquelle l'artiste projette, avec leur image en miroir, des noms,

des calligraphies, des idées). La combinaison des *sculptures* lumineuses et colorées aux oscilloscopes, amplificateurs et haut-parleurs (produisant les fréquences en continu) constitue un environnement ouvert à de nouvelles expériences, musicales et autres. Cet espace permet à l'auditeur de se laisser envahir par le son, de s'abandonner à son écoute et de se retrouver face à lui-même.

Approche systémique

Méthode. La *Dream House* est tout à la fois une « maison » (du rêve), une œuvre musicale, un environnement visuel évolutif, un genre artistique et un lieu d'expérience sensorielle. Cet ensemble de composantes indissociables forme une seule et même entité. Ces unités dynamiques sont en interaction : elles se transmettent mutuellement des informations, des énergies et tendent vers une structure *in progress*. Ces quelques éléments relevés permettent d'envisager la *Dream House* selon une approche systémique où « un système est un ensemble d'éléments en interaction dynamique organisés en fonction d'un but » (De Rosnay, 1975, p. 101). La méthode systémique consiste à observer les transformations qui s'effectuent à l'intérieur des ensembles étudiés : elle concerne la totalité du système, alors considéré comme une unité dont les éléments sont indissociables. Sans pour autant rejoindre le mode de pensée systémique, on peut toutefois tenter de comprendre le fonctionnement de la *Dream House* à partir de certains des critères retenus par cette méthode. De Rosnay (1975, p. 110) décrit l'approche systémique (qu'il oppose à la méthode analytique) en termes (1) d'interaction entre les éléments inséparables d'une structure dont les effets seront analysés, (2) d'une prise en compte de la durée et (3) de la perception globale du système par le sujet, le tout incitant à (4) une vision absolue de l'univers. Pour examiner le processus opératoire de cette forme d'installation sonore électronique, l'approche systémique permet alors de poser le problème en termes d'*interaction*, de *perception* et de *réaction*, enfin d'*unification*.

Interaction. La *Dream House* est une totalité dont les éléments en constante interaction constituent des ensembles qui ne sauraient être réduits à la somme de leurs parties. En s'introduisant dans le son et la lumière, le spectateur est envahi par leurs composantes dont la connexion lui permet de vibrer « en harmonie ». D'après Young et Zazeela, il se pourrait que le système nerveux du sujet immergé s'accorde, après un long moment, avec les formes d'ondes sonores composites continues et les « boîtes à lumière » mobiles ; il sera dès lors enclin à la méditation, à l'écoute de soi autant qu'à l'écoute des sons. Zazeela accroît les effets de l'environnement musical par un système de lumières colorées et animées qu'elle projette sur des sculptures mobiles,

ou par les dessins en miroir des *Dream House Variations*. Le contenu visuel qui résulte de ces techniques d'éclairage a pour but de créer un espace tridimensionnel dans lequel se meut un processus musical composé de notes pouvant être prolongées à l'infini. La *Dream House* permet donc aux deux artistes de regarder les dépendances entre les éléments sonores et lumineux, de considérer les réactions de ces dépendances en s'appuyant sur la perception globale du spectateur-auditeur, alors plongé au cœur de ce dispositif.

Perception et réaction. L'installation organise des relations entre le son et l'espace architectural pour stimuler les perceptions du sujet noyé dans cette situation mobile. Les positions de celui-ci, cheminant nu-pieds dans l'environnement, déterminent les sons qu'il réceptionnera ; il participe ainsi au renouvellement de l'œuvre. Un son stable évolue alors selon les dispositions perceptives de ses auditeurs et leurs variations spatio-temporelles dans le lieu. L'interaction existant à l'intérieur des composantes visuelles et sonores de la *Dream House* permet donc d'envisager la portée de cette interaction, notamment sur le plan de la perception globale du système déclenchant de nouveaux *états de conscience* transitoires ; le sujet revenant à la réalité au terme de son expérience au cœur de la *Dream House* qui le mène à *vivre un autre rapport au monde* (Lapassade, 1987). Young et Zazeela étudient sur eux-mêmes et leurs invités les effets psychologiques d'un son tenu en permanence. De septembre 1966 à janvier 1970, ils ont observé dans leur loft de New York un son incessant occasionné par une fréquence électronique, elle-même produite à partir d'un oscilloscope. Il devient alors pour eux essentiel de faire l'expérience physique du son en l'éprouvant corporellement, selon l'enseignement de Pandit Prân Nath, spécialiste du raga et du style Kirana, qu'ils suivront de 1967 jusqu'à la mort du maître, en 1996. Terry Riley a reçu ce même enseignement. Il confie ses impressions :

[Pandit Prân Nath] a toujours dit que la première leçon était de plonger dans le timbre. Vous êtes dans le timbre et le timbre est en vous. Pour vraiment ressentir, lorsque vous chantez, que vous êtes cette note. Il y a là une dimension physique. Ce fut important pour moi. (Toop, 2000, p. 199)

Mais l'idée de l'immersion du sujet dans le son tenu indéfiniment n'est-elle pas celle de créer de cette expérience d'une réalité différente (par rapport à la réalité ordinaire), un nouveau rapport au monde, commun ?

Il faut encore souligner le volume élevé de l'installation entraînant une invasion du son sur le corps. Young cherche à ressentir « la corporéité du son », à la vivre intensément par le volume extrême des sons, d'une part, en « s'insérant dans l'environnement sonore par le chant »¹, d'autre part.

1. Dieter Schnebel, in *Musique en jeu*, 1973, p. 14.

2. «I had just composed *The Four Dreams of China* (...) And I thought that if you had a piece that could be continuous, it would be nice to have a place where the piece could be performed at a greater frequency». (La Monte Young, in Duckworth, 1995, p. 253).

Travailler à partir d'un tel volume sonore relève d'une expérience réalisée à partir de la persistance du son excessif après l'arrêt soudain de celui-ci :

Sometimes we produced sounds that lasted over an hour. If it was a loud sound my ears would often not regain their normal hearing for several hours, and when my hearing slowly did come back it was almost as much a new experience as when I had first begun to hear the sound. These experiences were very rewarding and perhaps help to explain what I mean when I say, as I often do, that I like to get inside of a sound. (Young et Zazeela, 1969, p. 74)

L'extrême intensité des *Dream House* a eu raison de l'acuité auditive de Young. Pour autant, elle modifie le comportement de l'auditeur tout autant que celle du chanteur. Tous deux pénètrent le son, vibrant et évoluant avec lui. Ils deviennent une seule et même corde qui résonne par sympathie.

Nous avons réalisé plusieurs *Dream House* [...]. Elle entraîne des effets très surprenants. En général, le sentiment ressenti est très profond, décrit en termes de bien-être, de sérénité. Pour Maria et moi, les *Dream House* sont avant tout des lieux d'expérience spirituelle. Ce sont des œuvres qui interrogent simultanément le temps et l'espace. (Young, in Sausset, 1999)

L'idée est de produire une vibration acoustique d'ondes sinusoïdales de très forte puissance pour engendrer une atmosphère hypnotique psychoacoustique. Cette réaction en harmonie avec les fréquences émises peut conduire à une sorte d'extase. La périodicité du signal contribuerait également à la stimulation du système nerveux, occasionnant un nouvel état psychologique :

The place theory of pitch identification postulates that each time the same frequency is repeated it is received at the same fixed place on the basilar membrane and transmitted to the same fixed point in the cerebral cortex presumably by the same fiber or neuron of the auditory nerve. [...] when a specific set of harmonically related frequencies is continuous, as is often the case in my music, it could more definitively produce (or stimulate) a psychological state that may be reported by the listener since the set of harmonically related frequencies will continuously trigger a specific set of the auditory neurons which in turn will continuously perform the same operation of transmitting a periodic pattern of impulses to the corresponding set of fixed points in the cerebral cortex. (Young et Zazeela, 1969, p. 8-9)

Ce souci de rationalisation témoigne ainsi d'une démarche universaliste tout autant qu'une vision spiritualiste de l'œuvre.

Unification. La *Dream House* est une installation permanente « ouverte au public » (Caux, 1972, p. 29) conçue de sorte à pouvoir recevoir une musique composée de notes tenues indéfiniment grâce à l'électronique, et ainsi exister pendant des semaines, des mois, peut-être même des années². On perçoit ici la sensibilité des deux artistes à la musique indienne. Sur la base

sonore constante et préparatoire du *drone*, ils s'agit d'examiner le contenu expressif de la série harmonique : « If people just aren't carried away to heaven I'm failing » (Young et Zazeela, 1969, p. 46). Véritable laboratoire d'exploration psychoacoustique, la *Dream House* propage en continu soit des drones, soit des intervalles accordés avec précision : tous sont susceptibles de suggérer, voire provoquer, des réactions psycho-physiologiques intenses. À travers la *Dream House*, Young observe l'évolution du son sur la durée et le temps, son impact sur les sensations humaines, la stimulation de tous les sens et les nouvelles modalités d'écoute selon la position du sujet évoluant dans cet espace clos. Il nomme l'état dans lequel se retrouve l'auditeur : *drone-state-of-mind*. De même, n'y a-t-il pas, dans un tel dispositif, un caractère ritualisant ?

Les travaux sur la transe (Rouget, 1980) peuvent aider à découvrir l'« induction hypnotique » propre à ce « cadre » « contenant » (Lapassade, 1987, p. 37-38). L'idée de la *Dream House* permettrait ainsi d'affirmer l'universalité de la musique sur la base de perceptions communes. N'est-ce pas ici la volonté de découvrir « l'art musical de l'avenir » (Daniélou, 1978, p. 95) ? La *Dream House* est un environnement de sons électroniques et de lumière dont les effets continus sont déterminés par l'architecture du lieu d'exposition, faisant apparaître une œuvre unique, renouvelée à chaque passage du spectateur-auditeur pour pouvoir agir sur son système nerveux. Si la *Dream House* pourrait ainsi être décrite, il faudrait également mentionner sa conception globale de l'univers et des ensembles qui entourent chaque individu : la *Dream House* « dégage une vision stupéfiante, la perspective d'une conception unitaire du monde jusque-là insoupçonnée » (Bertalanffy, 1968, p. 220).

BIBLIOGRAPHIE

- BERTALANFFY, L. VON (1968), *General Systems Theory, Foundation, Development, Applications*, New York, C. Braziller, trad. fr. (1973), *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod.
- CAUX, Daniel (1972), « La Monte Young : Créer des états psychologiques précis », *Chroniques de l'art vivant*, n° 30, mai 1972, p. 25-29.
- CHION, Michel (2000), *Le Son*, Paris, Nathan Université.
- DANIÉLOU, Gérard (1978), *La sémantique musicale. Essai de psycho-physiologie auditive*, Paris, Hermann.
- DONGUY, Jacques (1990), « Entretien avec La Monte Young et Marian Zazeela », *Art Press*, n° 150, septembre.
- DUCKWORTH, William et FLEMMING, Richard (dir.) (1996), *Sound and Light: La Monte Young and Marian Zazeela*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- DUCKWORTH, William (1995), *Talking Music*, New York, Da Capo Press.

- DUPLAIX, Sophie (2000-2001), « La Monte Young & Marian Zazeela: *Dream House* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 74, p. 120-130.
- LAPASSADE, Georges (1987), *Les états modifiés de conscience*, Paris, P.U.F.
- PELINSKY, Ramon (1980), « Upon Hearing a Performance of The Well-Tuned Piano », entretien avec La Monte Young et Marian Zazeela, *Parachute*, n° 19, Montréal, p. 4-12.
- POTTER, Keith (2002), *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press.
- ROSNEY, Joël (DE) (1975), *Le macroscopie. Vers une vision globale*, Paris, Seuil.
- ROUGET, Gilbert (1980), *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- SAUSSET, Damien (1999), entretien avec La Monte Young, <http://www.exporevue.com/in_situ/index.html>. *Musique en jeu* (1973), n° 11, Paris, Seuil.
- TOOP, David (2000), *Ocean of Sound – AmbientMusic, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, L'Éclat.
- WASIYUDDIN, J. Arnold (1985), « L'intonation juste dans la théorie ancienne de l'Inde: ses applications aux musiques modale et harmonique », *Revue de musicologie*, « Échelles Musicales: Modes et Tempéraments », p. 11-38.
- YOUNG et ZAZEELA (1969), *Selected Writings*, Munich, Heiner Friedrich.
- YOUNG, La Monte (1999), *Musiques en scènes*, catalogue du festival dirigé par Thierry Raspail, Musée d'art contemporain/Grame, Lyon.

Discographie

- The Raga Cycle, Palace Theatre, Paris 1972: Ragas Shudh Sarang and Kut Todi*, performed by Pandit Pran Nath, Terry Riley, La Monte Young and Marian Zazeela, CD, Label: Sri Moonshine, 2006, ASIN: B000K2QLPG.
- La Monte Young: The Well-Tuned Piano 81 X 25, 6:17:50 - 11:18:59 PM NYC, 1973* (Original Release Date), CD, Label: Gramavision, 2000, ASIN: B000009HZ9.
- Inside the Dream Syndicate, Vol. I: Day of Niagara*, CD, Label: Table of the Element, 2000, ASIN: B00004SR1R.
- La Monte Young: Midnight; Raga Malkauns*, CD, Label: Just Dreams, 1996, ASIN: B000AYAEBO.
- The Melodic Version of The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer from The Four Dreams of China*, CD, Label: Gramavision R279467, 1991.
- La Monte Young / Marian Zazeela, Dream House 78'17 » 13 I 73 5:35-6:14:03 PM NYC; Drift Study 14 VII 73 9:27-10:06:41 PM NYC from Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, LP, Shandar Disques 83.510, 1974.